

Воспитательное воздействие музыкального фольклора на участников художественной самодеятельности



За последние годы заметно вырос и продолжает расти интерес различных слоев нашего общества к национальному фольклорному наследию. Средствами массовой печати, радио, телевидением широко пропагандируется задача сохранить наше культурное богатство, развить его и приумножить.

И действительно, фольклор, как, в частности, показывает практика молодежных ансамблей, является мощным рычагом воспитания человека: идейно-эстетического, нравственного, патриотического, интернационального. Сегодня очень остро стоит задача поддержать это развивающееся культурное движение, причем именно в крупных городах, где в основном и формируются культурные эталоны, молодежная мода, музыкальный стиль и для города, и для села.

Такая поддержка необходима еще и потому, что, воспитывая у участника фольклорного коллектива любовь к своей национальной культуре, мы получаем действенное идеологическое оружие, которое можно эффективно противопоставить западной массовой музыкальной продукции, воздействующей на эстетические вкусы советской молодежи.

Фольклор безусловно оказывает огромное положительное воспитательное влияние. И прежде всего потому, что это не просто музыка, красивая поэзия или симпатичная мелодия, а потому, что фольклор (и музыкальный в том числе) — это своеобразная социально-художественная сфера жизни человека, определяющая его духовное бытие, его мораль, эстетический вкус, патриотическое чувство...

В данной статье мы рассмотрим, на каком материале (репертуаре), при каких условиях, в каких ситуациях воспитатель-

А. С. Кабанов — ст. научный сотрудник отдела народного творчества НИИ культуры. Автор статей: К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях. — В сб.: Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. / Труды НИИ культуры 88. М., 1980; Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков. — В сб.: Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. / Труды НИИ культуры 127. М., 1983, и др.

ное воздействие (нравственное, идейно-эстетическое, патристическое и др.) на участника фольклорной группы наиболее эффективно.

Объектом наших наблюдений является и донской казачий традиционный фольклор как стилевая система¹, и современное бытование традиционных сельских фольклорных коллективов Волгоградской и Ростовской областей, и некоторые молодежные фольклорные ансамбли Москвы, Ростова-на-Дону, Саратова, Новосибирска и других городов. Конкретный же адресат нашей статьи — это руководитель и участник городского самодеятельного фольклорного коллектива.

Экспедиции последних лет, к сожалению, подтверждают, что процесс угасания классической фольклорной традиции в селе в рамках бытовой художественной практики продолжается. Деревенская молодежная культура практически целиком ориентирована на городскую моду, тон в которой задают эстрадные шлягеры-однодневки, рок-музыка и т. д. Молодежь села в своей массе стремится во всем скопировать городской образ жизни. И сегодня во многом продолжает действовать установка, отмеченная Б. В. Асафьевым шесть десятилетий назад: «Молодое же деревенское поколение, не будучи в состоянии принять старую песню как на следие угнетавшего быта и не стремясь ценить в ней художественный элемент, предоставило блюсти песнетворчество былых эпох старикам и старухам» (подчеркнуто нами. — А. К.)².

Однако, как показывают многочисленные примеры из практики последних экспедиций, и сегодня среди старшего поколения можно найти много блестящих знатоков местной музыкальной культуры (например, на Дону, в Белгородской области и др.), способных передать живое знание своей традиции молодым ученикам из города.

Возникла еще одна новая тенденция в художественной самодеятельности города: многие фольклорные группы не используют фольклорный материал крестьянской традиции как сред-

¹ См.: Кабанов А. С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях. — В кн.: Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. / НИИ культуры. Труды 88. М., 1980, с. 80—106; Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков. — В кн.: Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества. / НИИ культуры. Труды 110. М., 1982, с. 99—144; Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков. — В кн.: Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. / НИИ культуры. Труды 127. М., 1983, с. 131—157.

² Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании. — В кн.: Вопросы музыки в школе. Л., 1926. Цит. по кн.: Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., Музыка, 1980, с. 168.

ство лишь для сценического показа этнографического материала и демонстрации самих себя как артистов (так называемые репродуцирующие ансамбли), а впитывают эту музыку более органично — она становится частью их жизни, их быта: праздников, дружеских встреч, общения, отдыха, досуга. При этом сохраняется определенный, достаточно высокий уровень художественного мастерства. Возникает реальная возможность для появления в городе подлинной фольклорной ситуации, необходимой для сохранения традиционной крестьянской культуры в нетрадиционных (но живых, функционирующих, нужных сегодня, сейчас) условиях.

Для нас исходным методологическим положением может быть высказанная Б. Н. Путиловым мысль о том, что «...структура фольклора любого социального коллектива на данном историческом этапе соответствует структуре его быта»¹. Быт, бытие — это всегда живое. Сохранить в городе деревенскую культуру как живую, как свою собственную, предполагая в дальнейшем передачу деревенской культуры в село тогда, когда деревня будет объективно готова к этому, — таково наше предположение, основанное на анализе ситуации сегодняшнего дня.

Практическая работа в фольклорных городских молодежных группах неспенической, досуговой ориентации показала, что именно здесь, в условиях бытового, органично функционирующего (живого!) традиционного фольклора и возникают наиболее благоприятные условия для его воспитательного воздействия на участников художественной самодеятельности. Наш анализ современной фольклорной ситуации мы проведем именно с этой точки зрения.

Вопросы, связанные с темой нашей статьи, группируются следующим образом:

а) какой репертуар сегодня оказывает живое воспитательное воздействие на молодого горожанина (на примере донского казачьего стиля);

б) кто сегодня в городе должен быть учителем фольклорной традиции;

в) каковы наиболее органичные формы и методы обучения в молодежном городском неспеническом ансамбле;

г) где и когда звучит в городе песня, с кем и для кого ее петь.

Казачья песенная культура, как показывает практика городских ансамблей, является сегодня живой и популярной в

¹ Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., Наука, 1976, с. 181.

молодежных фольклорных коллективах. Иногда говорят даже о «засилье» казачьей песни в репертуаре московских групп. Одно можно сказать определенно: в современных фольклорных ансамблях, состав которых по преимуществу мужской, без казачьей песни не обходится.

Репертуар донского стиля, определяемый сохранившейся здесь мужской традицией многоголосного пения, достаточно велик — сотни, даже тысячи песен. Разнообразен его жанровый состав. Однако реально живут сейчас в городском быту группа протяжных песен (с самыми разными поэтическими текстами — былины, баллады, исторические, лирические, воинские, городские и т. д.), группа песен частых (строевые, плясовые, шуточные и т. д.) и лишь отчасти жанры женской традиции, по существу не казачьи, которые пожилые мужчины-казаки пренебрежительно называют припевками (некоторые весенние хороводные песни).

Протяжные и частые песни как два полюса взаимно дополняют друг друга, органично предлагают нам готовую, удобную, живую песенную семью.

Неторопливый многоголосный распев протяжной песни воздействует своей глубиной, философичностью, эпическим духом, сдержанной мощью, патриотической взволнованностью, нравственным величием, человеческим достоинством. Символика этих песен, носящая общечеловеческий характер, — торжественное величание народного патриотического чувства, истоки которого, быть может, связаны с мужскими плачами по героям, погибшим в сражениях за родную землю.

Частые песни — это бьющая через край энергия, азартно зовущая за собой вперед, на преодоление любых трудностей, мобилизующая коллективные усилия. И все это в сочетании с народной шуткой, острым юмором, красочным эпитетом.

Чтобы лучше понять причины сильного воздействия этих песен, надо представить себе ту среду, в которой они создавались и пелись.

Казак — это прежде всего воин, привыкший повседневно рисковать собой в борьбе с внешним врагом. Большую часть жизни он проводил в воинских походах, вдали от родного очага.

Именно в суровом воинском быту, чаще всего на чужбине, складывалась мужская воинская песенная традиция. Песни воинские, походные, исторические, лирические впитывали эмоциональный опыт волевых мужественных людей, преданных воинскому долгу, но в то же время тоскующих по своему дому, душой стремящихся на родину.

Отсюда — наше живое ощущение патриотической традиции, наше патриотическое чувство, возникающее особенно остро при собственном пении. Отсюда — мотив тоски по родине, любви к родине, образ ее, воплощенный в родных степях, дороге, солнце, месяце, реке, море, горах, полях, лугах, лесах, дубравах... Отсюда — животворная энергия этих песен, которую ощущает (или обязательно ощутит, не может не ощутить) каждый приобщившийся к этой коллективной многоголосной традиции певец, в том числе и житель города.

Художественные образы частых песен возникали и в безудержном веселье мужской казачьей пляски, и в долгие часы тяжелых ратных походов (пеших или конных), когда строевая, маршевая, упругая ритмика, объединяя людей, удваивала и утраивала силы воинов.

Таким образом, в содержании и протяжных и частых песен заключен огромный потенциал воспитательного воздействия на исполнителя. Причем этот потенциал заключен не только и не столько в поэтическом тексте песни.

Может ли заинтересовать сегодня широкие круги молодежи воинская историческая песня, если мы будем знакомиться с ней и оценивать исключительно по тексту, не будучи сами включенными в живую музыкальную плоть традиции? Думается, что нет. Однако на практике мы часто сталкиваемся именно с таким подходом к оценке значимости и потенциала народной песни — лишь по тексту.

В этом вопросе можно полностью согласиться с Б. Н. Путиловым, подчеркивающим, что в традиционной культуре «песня как целое (и тем более «песенный мир» как целое) значит неизмеримо больше, чем «прямо» выражает текст...»¹.

Пожалуй, этой особенностью частично объясняется массовый искренний интерес городской молодежи к традиционной песне, такой, к примеру, как протяжная историческая «На речке Камышинке». Если привести подробно все ее слова (например, в варианте записи ансамбля хутора Ильменевский Подтелковского района Волгоградской области), то, с точки зрения качества и логики данного текста, обнаруживается масса «недостатков» этой песни. Кратко перечислим главные из них.

Певцы исполняют песню не до конца (8 строф); одни и те же строки повторяются по три раза — для текста это совершенно излишне; много слов, междометий, восклицаний, затемняющих смысл текста. Для непосвященного человека непонятно, почему речь идет о речке Камышинке; о донских, кремьян-

¹ Путилов Б. Н. Миф-обряд-песня Новой Гвиней. М., 1980, с. 139.

ских и „армейских“ казаках (в большинстве других вариантов этой песни участвуют казаки донские, гребенские и яицкие); почему они «думу думали»...

Перечень вопросов по тексту можно было бы продолжить, а такого же рода и даже еще большие «претензии» легко предъявляются к каждой без исключения песне. И однако многие из них живут с нами, радуют своим глубоким содержанием, приобретают для нас живой символический смысл.

В самом выгодном положении чаще всего оказываются (как нам кажется на основании собственных ощущений) **первые** слова песни. Обычно мы так по первым словам ее и называем: «На речке Камышинке», «Дон Иванович», «Просветил месяц» и т. д. Эти слова становятся как бы символами песни, помогают ее понять и принять, иногда ассоциируются с местом, временем, ситуацией первого знакомства с произведением и его последующим укоренением в нашем быту. При функционировании в фольклорной ситуации «песня всегда включена в некую устойчивую традиционную внепесенную систему и составляет с ней единое целое; вне этой системы она не может ни существовать, ни возникнуть»¹. У нас, горожан, песня пока еще **пытается** включиться во «внепесенную систему», стать частью нашей жизни, нашего быта.

Современной молодежи близки песни с такими символическими зачинами, как «Горы Закавказские», «На вольных степях», «Мать расейская земля», «Разродимая сторона»; с зачинами-величаниями могучим рекам, символизирующим Родину: «Дон Иванович», «Батюшка наш быстрой Терек». Река как символ жизни — частый образ в народной песне: «На речке Камышинке», «За речкой за Белою», «На речке Лазоревой».

Но эта же закономерность — символичность первых слов песни может «обрекать» некоторые произведения на забвение. Таких примеров немало:

«В 45-м годочке
Князь Воронцов с нами был
Он хвалился, шельма (или Шамиль) выхвалялся,
Хотел штурмой горы (или город) взять...»

Эта прекрасная по многоголосному распеву записанная в Волгоградской области песня вряд ли приживется в городском молодежном ансамбле: что за 45-й годочек? какой-то князь Воронцов? почему такая путаница в тексте и т. п.

Интересно, что, как правило, ни городские молодежные фольклорные ансамбли, ни традиционные казачьи коллективы

длинную по тексту протяжную песню до конца не допевают. Такая песня выступает как бы символом вечно живого, вневременного. Ее приятно не допеть, это ведь эпос с ощущением значительности художественного акта, объемности и даже необъятности произведения.

Ответ на вопрос, что такое хорошая песня, который мы задавали в разных областях народным певцам, формулировался почти у всех одинаково: «Хорошая песня — та, которую поют хорошо» (подчеркнуто нами. — А. К.). Таким образом, сами певцы основным критерием считают певческое бытие данного произведения, его живую плоть, его живое воздействие, а не какой-нибудь конкретный текст или напев.

Так что же так живо воздействует в традиционном фольклоре на участника современного фольклорного коллектива?

Думается, близко к ответу на этот вопрос подошел Б. В. Асафьев, когда он, говоря о музыке как о своеобразном интонационно-эмоциональном языке, подчеркивал «безусловную потребность в нем, которая коренится в непосредственно ярком, сильном и конденсированном в звучаниях выражении ощущений и чувствований, испытываемых и переживаемых, — выражении с целью передачи другим людям своих душевных состояний (подчеркнуто нами. — А. К.) и ради того, чтобы вызвать сочувствие в беде, согласовать усилие в работе, укрепить общее настроение, вместе порадоваться, вместе оплакать потерю»¹.

Сохранить фольклор, имея в виду живое использование его как особого интонационно-эмоционального языка, вот, по-видимому, главная проблема, решение которой позволит успешнее заниматься вопросами идейно-эстетического воспитания нашей молодежи.

Такой подход помогает расширить и разнообразить критерии оценки репертуара при его отборе и формировании, сделать их более гибкими, не увязывать их лишь с «внешним покровом» произведения — его словесным текстом. Иная постановка вопроса — «словесная цензура» — фактически лишает нас возможности включить в современную культуру подавляющую часть традиционного репертуара, что, в результате, крайне затруднит использование фольклора как особого художественного языка, особого способа художественного общения, а в конечном счете особого способа идейно-эстетического воспитания.

Перейдем к проблеме учителя в городской молодежной группе.

¹ Путилов Б. Н. Цит. изд., с. 138.

¹ Асафьев Б. В. Цит. соч., с. 175.

Мы утверждаем, что основным учителем молодежного фольклорного коллектива является народный певец, мастер, знаток традиции. Это наша исходная позиция. Чем больше и лучше мы будем учиться у живых народных певцов, тем ярче заявит о себе фольклорное движение в городе. Участнику фольклорного коллектива не безразлично, каким образом ему будут передаваться знания — непосредственно, в живом контакте с мастером (трудно переоценить его воспитательное воздействие собственным примером, своим поведением), или опосредованно, через различные промежуточные (часто мертвые, неполные) ступени или формы. Живой контакт вызывает так необходимое для эффективного воспитательного воздействия полное доверие ученика, создает ситуацию впитывания знаний, полной самоотдачи.

Соглашаясь в принципе, что настоящими знатоками фольклора являются народные певцы, большинство современных ансамблей в качестве «фольклорных истоков» используют, к сожалению, именно опосредованные формы, по-разному интерпретирующие традицию. Правда, следует отметить и другую тенденцию: мы наблюдаем сегодня растущий искренний интерес городской молодежи к непосредственному общению с народными певцами.

Интерпретирующие традицию формы по-разному соотносятся с самой традицией, освещают ее как бы с разных сторон. Это и публикации в сборниках (нотные и текстовые), и аналитические нотации — «фотографии», и пение песни руководителем-профессионалом (специально выученной им), и магнитофонная звукозапись (простая, многоканальная, а также с так называемым «скользящим» каналом), и видеозапись. Мы сознательно перечислили этих «нетрадиционных учителей» в определенном порядке, построение которого постепенно приближает нас к учителю традиционному, к живому контакту с ним.

Нельзя отрицать пользу нотных расшифровок, пения руководителя-профессионала и тем более звукозаписей при обучении участников коллектива. Однако для нас чрезвычайно существенно, что эти формы должны применяться по возможности после живого контакта с учителями традиционной песенной школы. Ведь воспитательное воздействие во многом зависит от первого впечатления и правильности информации. Научить — это значит первый раз (впервые для ученика) показать ему что-то правильно (отрицательные же стороны переучивания, перевоспитывания известны каждому).

Народный мастер обладает бесценными знаниями местной традиции, но сложность заключается в том, как получить эти знания. Ведь секреты мастерства, нормы стиля осознаются им

на интуитивном уровне. Возникает необходимость выработки специальных методов, позволяющих «взять» у мастера его знания и «передать» участникам коллектива. Этим должен заниматься непосредственный художественный руководитель группы.

Где может находиться потенциальный участник молодежного фольклорного движения? Где его «искать»?

Думается, что это будут места «скопления молодежи», связанные с бытованием малых социальных групп, состоящих из родственников, соседей, ровесников, сослуживцев.

Если фольклорный коллектив функционирует как живой организм и пение в нем становится для участников частью их жизни, их быта, то возникает органичная, неразрывная связь учителя и учеников, причем на разных уровнях. Мало того, каждый включенный в традицию человек ощущает себя одновременно и учителем и учеником, а в более широком смысле — важным звеном в традиции, звеном в цепи поколений. Осознаваемая или интуитивно существующая, но всегда отчетливо проявляющаяся личная ответственность за сохранение и развитие национальной культуры сочетается здесь с самообучением, самовоспитанием каждого участника. Ведь если песня — часть моего бытия, моей жизни, то и ученику можно лишь показать, как я сам живу в песне, а не научить его этому; жить в песне он может научиться через переживание, научиться, воспитывая свою личность, проявляя свою индивидуальность.

Одним из основных условий воспитательного воздействия музыкального фольклора на участника коллектива является методика обучения, использующая интенсивные формы и способы овладения традицией. Практика молодежных ансамблей показывает, что, как и раньше в деревне, в городе петь и плясать может фактически тоже каждый желающий. Конечно, имеется в виду прежде всего участие каждого, его приобщение к исполнительству; пение и пляска как часть его быта, не для сцены, а для себя, для друзей и близких знакомых.

Становятся на некоторых исполнительских принципах живого функционирования традиции, которые тесно связаны с закономерностями человеческой жизни или даже вытекают из нее.

Эти принципы, сложившиеся во многом на основе личной песенной практики, пропущенные как бы «через себя», соответствуют нашему исходному представлению о народной песне как части жизни, способе художественного общения, особой эстетической «пище», необходимой для человека, углубляющей его внутреннюю культуру и формирующей его критерии прекрасного в жизни. Именно через них мы выходим и на проблемы воспитания участника.

Все эти принципы, создающие эффект интенсивного обучения, взаимосвязаны друг с другом, входят в одну систему — «жить в песне». В то же время они по-своему — различные определения фольклора. Перечислим их:

обучение — исполнение (каждый акт исполнения есть акт обучения участников);

простота основы каждого элемента фольклорной системы в любом, даже внешне сложном по структуре варианте;

становление (строго говоря, песня не бывает народной, а всегда становится народной);

преодоление (это основа для участия в художественном процессе каждого, пение через преодоление своей неспособности или на пределе своих эмоций и своего таланта, в итоге — общедоступный и в определенном смысле равноправный способ художественного самовыражения);

излучение (коллективное эстетическое переживание прекрасного, ощущаемое впервые от данной песни или от данного ее становления — становления ее как народной — родной).

В традиционном фольклоре, а сейчас отчасти и в некоторых молодежных ансамблях не существует репетиций в общепринятом значении этого слова. Репетиция как сознательная тренировка, выучивание текста, работа над звуком, дыханием, ансамблем, образом и т. д. противоречит самой фольклорной установке «жить в песне». Однако процесс обучения участника происходит, причем гораздо более эффективно и интенсивно именно в момент художественного исполнения.

Структура любого традиционного стиля устроена таким образом, чтобы в него можно было легко включаться постепенно, по особым «ступенькам», все выше и выше поднимаемая к вершинам мастерства. И уже на самых первых «ступеньках» ученик участвует в творческом процессе, в создании художественного произведения¹. Воспитательное воздействие такого метода обучения трудно переоценить. Участник приобщается к целостному художественному образу, ощущает свою личную сопричастность традиции, с самого начала активно «живет в песне», ищет свое место в ансамбле, развивает и формирует эстетические стороны своей личности. Обучение происходит интенсивно как бы посредством впитывания, изнутри, без активного вмешательства извне, как будто бы само собой.

Анализ донской казачьей песни, даже самых сложнейших ее образцов (протяжной песни с ее различными типами много-

голосия, ритмики, мелодики), показал, что в основе фольклорной традиции, возникающей и функционирующей в бытовой среде, лежат всегда простые нормы.

В общем можно говорить, что все сложное в фольклоре — это не до конца понятое простое. Действительно, без простоты (доступности), лежащей в основе народнопесенной традиции, нельзя было бы говорить о том, чтобы вернуть песню в быт каждого, нельзя было бы с оптимизмом оценивать будущее молодежного фольклора в городе. Простота любой песни может быть переживаема и почти физически ощущаема в процессе самого начального этапа впитывания нового произведения. Такое впитывание вдруг, неожиданно, своеобразным скачком приводит к ощущению легкости и свободы своего пения. Это значит произошло включение в традицию, приобщение к мудрости этой песни. Ты доверился, отдал себя песне и в то же время принял ее как свою.

Легко заметить, что становление — это универсальный признак фольклора: становление традиции, стиля, обряда, жанра, песни... Становление коллектива, школы...

Принцип становления — это ключ к пониманию положительного воспитательного воздействия народной традиции на участника фольклорного коллектива. Ведь постоянно имея дело в фольклоре с художественным созиданием, с пониманием важности процесса как такового, человек получает живой жизненный опыт — опыт переживания жизни в процессе реального человеческого труда.

Пение в живой бытовой ситуации способствует становлению песни как символа: происходит впитывание песней главных, общественных для меня событий, фактов, предметов, людей, настроений, возникают ассоциативные связи песня-человек, песня-поступок, песня-эмоция, песня-природа. Все это возникает здесь и теперь, во время живого звучания, излучения художественного образа. Становление песни как моей, личной, претворение ее мудрости в мой опыт — в этом и заключена самая суть воспитательного воздействия традиции. Разные песни способны впитывать по-разному разное содержание.

На примере принципа становления можно проследить еще одну закономерность, связанную с различными этапами или фазами воспитания традицией. Эта закономерность проявляет себя как становление скачками. Можно указать на такие этапы-скачки, как:

- а) первые звуки, скачок из тишины (слышу!);
- б) собственное включение в пение, скачок из молчания (участвую!);
- в) включение в традицию, скачок в простоту (создаю!);

¹ Покровский Д. В. Фольклор и музыкальное воспитание. — В кн.: Восприятие музыки. М., 1980, с. 249—250.

г) посвящение ученика, скачок в почкование (множу!);
д) включение в обряд, скачок в символ, обряд, жанр (жизнь!).

Эти скачки соответствуют и этапам воздействия песни, этапам включения в традицию. Они подразумевают как разовое воздействие, так и регулярное, постоянное.

Термин «преодоление» возник у нас первоначально как качество пения, качество звука («петь на преодолении»). Народные мастера, особенно знатоки казачьей песни, любят петь от души, зычно, по-уличному, часто на пределе своих регистровых возможностей. Это подкупает ученика, в свою очередь заставляет и его предельно внимательно, активно включаться в традицию. Включение в сельскую традицию городского взрослого человека заставляет его преодолевать и многие сложившиеся городские стереотипы мышления и поведения (музыкальские и не музыкальные) и интенсивно познавать новую для него информацию. Преодоление — это становление живого, позитивного, самого лучшего, что может дать на данный момент человек.

Выделив, сформулировав принцип «излучения», мы попытались таким образом выразить наше внутреннее певческое ощущение традиционного стиля, состояние вдохновения, эстетического подъема. Это именно ощущение стиля через исполнение произведений, вероятно, не адекватно обычному эстетическому переживанию. Скорее это особое эстетическое переживание, возникающее только на основе восприятия народной традиции, ощущаемой нами как своей, живой, родной, национальной.

Строго говоря, излучение — это эстетический ток песни, самый сильный импульс дает в тот момент, когда «впервые песня состоялась». Излучение — это всегда впервые, всегда процесс становления, всегда стилистически правильный и на вершине способностей человека (преодоления самого себя).

Интенсивное вживание ученика в плоть и кровь поющего совместно с учителем произведения — это самый верный способ почувствовать излучение. В этот момент наблюдается наибольшее воспитательное воздействие песни, впитывание ее спрессованного опыта и мудрости, происходит интенсивное «осознание, запоминание и языка произведения, и его духа, «вкуса», «цвета», «запаха».

В момент излучения возникает целостное восприятие песни, раскрывается ее красота, и все это обладает исключительно заразительностью — заражает, а потом и вербует сторонников, поклонников, участников.

Труднее почувствовать излучение в молодежном нетрадиционном ансамбле. Чтобы оно возникло, должен быть жестко соблюден целый комплекс определенных условий: комфортность звукоизвлечения, органичность песенного стиля, художественная простота многоголосия и координация голосовых партий...

Трудно, а может быть, и невозможно теоретически учесть все необходимые составляющие для «получения» вдохновения. В тот момент, когда песня «состоялась», излучение возникло, об этом не надо никому говорить, это чувствуют все поющие одновременно, идет почти физически ощущаемая эмоциональная «волна». Однако для доказательства этого не поможет никакой анализ нотных партитур.

Какую окружающую среду для бытования фольклора в городе можно считать благоприятной? Где легче всего приживется городские стереотипы мышления и поведения (музыкальские и не музыкальные) и интенсивно познавать новую для него информацию. Преодоление — это становление живого, позитивного, самого лучшего, что может дать на данный момент человек.

Сегодня мы видим такие городские формы бытования песни, как семейный и общенародный праздник, застолье, встреча друзей, свадьба, турпоход, народное гулянье...

Для молодежного фольклорного движения в городе исходной посылкой оптимистических прогнозов может служить положение, что праздник — это «не только первичная, но и вообще не уничтожимая категория»¹. Отсюда возникает уверенность в неуничтожимости основ пропагандируемого нами культурного движения как в городе, так и в селе.

Из всех возможных форм, как показал опыт, наилучшими являются те, которые связаны с живой природой, с пением на воздухе: в лесу, у реки, на поляне, на лугу, в парке, при движении в походе, на прогулке и т. д. И тогда луг становится праздничным лугом, а прогулка — праздничной прогулкой.

Уже сам факт появления песни там, где она рождалась и расцветала — на воздухе, на улице, на гулянье, на празднике — «возвращает» ее в быт. Думается, что основной лозунг сегодняшнего дня — вернуть песню в быт, вернуть песню на воздух, вернуть песню на природу.

Для сохранения фольклорной традиции пение на воздухе, по сравнению с пением домашним, имеет большие преимущества. В этом убеждает опыт праздничных песенных гуляний с участием сельских традиционных и городских молодежных фольклорных коллективов.

¹ Мазеев А. И. Праздник как социально-художественное явление. — М., 1978, с. 80.

лорных ансамблей. Создается новый для горожанина тип зрелища: «сценой» становится и песенный круг, и песенное шествие, и массовые хоры всех присутствующих...

На воздухе возникает особое ощущение певческого звука собственного голоса, и голоса твоего товарища. Даже самое громкое пение не кажется здесь вульгарным криком. Тебя всегда слышно, это заставляет быть предельно активным. Здесь всегда интересно: приспосабливаешься то к акустике среды, то к температуре, то к ветру. Большое значение имеет расстояние между поющими, между певцами и зрителями (песня значительно эффективнее воздействует вблизи).

Остановимся на пении в кругу зрителей.

Как складывается такой круг? Лучше, если постепенно: сначала начинает петь ансамбль, а потом уже подходят зрители, естественно формируется их круг. В этом случае певцы ощущают себя хозяевами, а зрители — гостями. Если же сначала образовалась толпа, пусть даже в виде круга, приходиться в ней как-то неуютно, не чувствуешь себя хозяином.

Постепенно и естественно складываясь, круг как бы дифференцирует людей по «причастности». В центре — лидер-запевала. Вокруг него — участники ансамбля, они поют за лидером «за следом». Он их учитель, они же, его ученики, охраняют его во время пения, поддерживают, возвеличивают, ценят, создают ему комфортную среду «обитания».

Следующая окружность, более многочисленная — ближайший ряд зрителей. Он преимущественно состоит из подпевающих учеников, почти вот-вот готовых войти в состав участников ансамбля. Они практически уже знают и песню. Это зрители — самые нужные для нас, поющих. Они нас ограждают, создают благоприятную, доброжелательную среду, ценят нас как учителей. Мы же поем и для себя (для ансамбля), и — в не меньшей степени — для них.

За подпевающими учениками — более широкий круг, ученики слушающие, еще не решившиеся посвятить себя нашему делу. Причины могут быть самые разные — замкнутость характера, скромность, неверие в свои способности, новизна самого явления и т. д. Но поющих они безусловно уважают, любят, поддерживают. Из них приходит пополнение в круг подпевающих зрителей.

Периферийный круг (и это видно тем, кто поет) — случайные прохожие, зеваки, недоброжелатели, скептики и т. д. Они нам не могут ни помешать петь, ни сбить настроение, мы надежно защищены своими зрителями-учениками. Защищенность поющих — одно из условий, позволяющих возникнуть испол-

тельному излучению, проявляющемуся на воздухе особенно мощно.

Круги зрителей — это и этапы включения в традицию (случайный прохожий — заинтересованный — слушающий — подпевающий — участвующий — ведущий), и этапы вхождения в круг поющих, и этапы обучения, и этапы воспитательного воздействия фольклора. Сравним это с обычной сценой, где есть четкое деление на артистов и зрителей. Там, в зрительном зале, и ученики и скептики «перемешаны», зал исполнителем часто воспринимается в целом как враждебный ему. Поэтому нет на такой сцене комфорта, не чувствует своей безопасности выступающий, особенно если он застенчив по характеру.

Увлекательно петь в кругу на воздухе, если в этом участвуют два ансамбля. Здесь — целое поле для импровизации: поем по очереди, как бы соревнуясь или участвуя, поем вместе один и тот же репертуар. Такая форма (два ансамбля) — и легка (успеваешь отдохнуть и в это время послушать товарища), и плодотворна. Она несет и большую воспитательную нагрузку. Такое пение обычно длится больше двух часов.

Третья форма пения в кругу, с нашей точки зрения, самая важная — это совместное пение-обучение учителей и учеников, народных певцов и участников молодежного коллектива.

Большое количество участников народного гулянья затрудняет общение в круге, лишает многих возможности увидеть, попеть, поплясать, поговорить с учителем-мастером. В такой ситуации может выручить другая форма пения — медленное хождение с периодическими остановками. Медленно прогуливаясь, зрители по очереди как бы обтекают певцов, получают к ним более свободный доступ.

Праздничные народные песенные гулянья были широко распространены, например, в недалеком прошлом во многих казачьих станицах, когда по воскресеньям сходились и съезжались хуторяне из разных мест на центральную станичную площадь, на базар, пели песни, слушали друг друга, перенимали репертуар, учились. Общение фольклорных коллективов какой-либо одной станицы и приписанных к ней хуторов мы рассматриваем как стихийное функционирование песенной школы. Об этом же можно говорить и в отношении праздников в городском парке. Здесь тоже может складываться песенная школа — на улице, на воздухе, в процессе живого творческого общения различных фольклорных коллективов.

Для создания такой традиции в Москве (и других городах) уже имеются все основания: ряд стабильных коллективов, осваивших фольклорную традицию, регулярность их встреч друг с другом. Такая песенная школа может быть основой будущего общемосковского фольклорного клуба.

Любая ситуация праздничного песенного гулянья — это живой рассказ, невыдуманный, иногда многочасовой спектакль сыгранный раз в жизни, это твое время, прожитое не буднично, а искусно, это время, интенсивно пульсирующее каждым моментом и само промчавшееся как миг, но оставшееся с тобой навсегда во многом благодаря родной песне, ее излучению, ее художественному образу. Притягательность художественного образа, зона его досягаемости, сила его воздействия в каждой ситуации проявляются по-разному, конкретно, неповторимо. И здесь важно указать на одно качество, без которого яркий художественный образ не смог бы существовать. Это качество связано не с самим звучанием песни, а с правильно (удачно искусно) организованным пространством между людьми, постоянно обновляющимся (новым, неожиданным, ярким контрастным, многоуровневым и т. д.), а главное — реальным живым, а не вымышленным, иллюзорным.

Итак, активное использование городской молодежью сельских традиционных художественных стилей как своих собственных, родных, бережное сохранение самой сути и глубины национального духа, проявляющегося в народных произведениях, живое общение с учителем — знатоком местной традиции, отношение к фольклору как к особой, ничем не заменимой формой творческой деятельности (способу жизни), живая праздничная ситуация коллективного пения в городе, приближающаяся к традиционной сельской, — вот необходимые условия для положительного и благотворного воспитательного воздействия на национальную традицию; условия, аккумулирующие живую энергию нашего молодого современника, дающие рост его эстетическому и культурному потенциалу.